

Tadeusz Lubelski

Z psami na barykady

Biały Bóg, szósty pełny metraż w dorobku Kornéla Mundruczó, może zaskoczyć miłośników twórczości tego lidera młodego skrzydła węgierskiego neomodernizmu. Po poetyckich wzlotach, a zarazem intertekstualnych grach operowej *Joanny* (2005), *Delty* (2008) i *Łagodnego potwora – projektu Frankenstein* (2010) oglądamy nieoczekiwanie film – protest song, film – wezwanie do boju, niczym *Międzynarodówka*, którą niby to żartem wygrywa jeden z nastoletnich kolegów głównej bohaterki podczas prób ich szkolnej orkiestry. Ale reżyser *Delty* nie zmienia estetycznych barw; i zapewne wie, co robi, dedykując *Białego Boga* – niezmiernie zobowiązująco – Mikłósowi Jancsó. Mundruczó przypomina swoim filmem, że estetyczny radykalizm dopiero wtedy nabiera smaku, kiedy służy dobrej sprawie; w ślad za Benedekiem Fliegaufem, autorem *To tylko wiatr* (2012), wpisuje się więc w grono tych filmowców swojego kraju, którzy – bynajmniej nie „przyduszając gardła swej pieśni” – używają jej do zabrania głosu.

Na los szczęścia, Hagen

Białego Boga można opowiedzieć na wiele rozmaitych sposobów, także jako bressonowski moralitet. Nawiązania do *Na los szczęścia*, *Baltazarze* (1966) są tak wyraźne, że muszą być świadome. W dziele Bressona, przypomnę, tytułowy osiołek był ukochanym towarzyszem dziecięcych zabaw Marii, ale – odebrany jej – wraz z kolejnymi zmianami właścicieli wkraczał na alegoryczną drogę przygód, których fabularna logika jak najgorzej świadczyła o perspektywach ziemskiego bytowania; los Marii podpowiadał z kolei, że logika ta nie tylko dla zwierząt jest obowiązująca.

W filmie Mundruczó pies Hagen od pierwszej sceny wchodzi w tak napisaną ośłą rolę. Gdy po wyjeździe matki z jej drugim mężem na trzy miesiące do Sydney trzynastoletnia Lili musi zamieszkać u ojca, przeczuwamy, że bohaterka będzie miała kłopoty z zatrzymaniem przy sobie czworonożnego przyjaciela. Ojciec nie życzy sobie w domu psa najpierw ze względów osobistych – to przecież własność jego byłej żony. Potem finansowych: Hagen, choć piękny, nie jest bynajmniej czystej krwi Węgrem; jest (jak precyzuje kierowniczka azyłu) skundlonym mieszańcem, w

połowie drogi między labradorem a shar peim, a kundli status dobrze wprowadzie rokuje jego inteligencji (co się sprawdzi), ale za rasową nieczystość trzeba dziś w Budapeszcie słono płacić. Wreszcie decydujące okazują się przyczyny społeczne: im dłużej trwa film, tym jaśniejsze się staje, że nie tylko ojciec – także całe społeczeństwo (dorosłe w każdym razie) przeszło na złą stronę. Jeśli hycle mają się tak dobrze, to dlatego, że czują powszechne poparcie dla swego bezdusznego procederu. Galeria nowych właścicieli, którzy kolejno przejmują Hageną – buñuelowski żebrak, nowobogacki właściciel baru (w tej roli sam Mundruczó), treser przygotowujący wychowanków do psich walk, wspomniana kierowniczka azylu – nie pozostawia pod tym względem złudzeń.

Między Disneyem a Hitchcockiem

Im wyraźniej jednak autor wybiera ten bressonowski trop, tym gwałtowniej go porzuca. Im boleśniej Hagen powtarza przypisany sobie los Baltazara, z tym większą siłą udaje mu się od ośleji roli oderwać. W 81. minucie filmu następuje decydujący zwrot (ważny widz mógł się go zresztą spodziewać, jeśli pamiętał wstępną, ramową scenę), a po nim nic już nie będzie takie jak dawniej. Przemiana Hageny stanie się zarazem próbą dla Lili. Bowiem bohaterka w toku akcji zaczyna chwiać się na swojej wąskiej równoważni, przeznaczonej dla odwiecznego dziecięcego-bohatera-który-do-końca-potrafi-sprostac-wyzwaniom-otaczajacego-go-zlego-swiata. Na szczęście nie traci szans i znajduje nieoczekiwanego sojusznika.

Jeśli w powyższych zdaniach podejmuję nowy, bajkowy trop, nie jest to przypadek. Wśród konwencji gatunkowych, do jakich film nawiązuje, jest również kino disneyowskie. Kiedy porzucony Hagen w czasie wędrówek po budapeszteńskich podwórkach spotyka piękną psią towarzyszkę, *Biały Bóg* przeobraża się na 20 minut w *Zakochanego kundla* (1955). Na poparcie tego wrażenia otrzymujemy nawet niby-disneyowski cytat, użyty jednak szydlerczo. Psy zagnane w azylu do izolatki dostają rozrywkowy bonus: pokazuje im się na ekranie telewizora animację z kotem Tomem (ze znanej kreskówki Hanny i Barbary) grającym na fortepianie (zresztą tę samą *Rapsodię węgierską* co szkolna orkiestra). Hagen czuje, że to jest o jeden podstęp „białego Boga” za dużo; kiedy odwraca wzrok od ekranu, dostrzega w pomieszczeniu naprzeciw kierowniczkę azylu, usypiającą jego psiego kolegę. To odkrycie staje się początkiem przemiany; widz rozumie już, że nie ogląda disneyowskiego filmu.

Wkrótce pojawia się zatem nowy trop: Hitchcock. Wraz z sekwencją natarcia psów na ludzi disnejowska bajka okazuje się thrillerem. Zwierzęca wataha nikomu nie okazuje względów. Zupełnie jak w decydującej części *Ptaków* (1963), przed każdym kolejnym ujęciem czekamy ze zgrozą, jaki rodzaj zbrodni tym razem wybierze. Wrażenie to oddaje komunikat wygłaszany w filmie przez telewizyjnego dziennikarza: „Nie zachowują się jak psy, lecz jak dobrze zorganizowana armia!”. Ale emocje widza są dokładnie odwrotne do tych z seansu *Ptaków*. Tam ptasia inwazja odbierana była jak wrogie zagrożenie obcej, niezrozumiałej siły; tymczasem w *Białym Bogu* sprzyjamy agresorom, psy w naszym imieniu przywracają sprawiedliwość.

Przebudźcie się, Węgrzy!

Różnica wiąże się też z naturą bohaterów. Ptaki żyją swoim własnym życiem na niedostępnych nam wysokościach, psy – wiadomo, najwierniej przy nas. Tytuł filmu każe przyjąć ich punkt widzenia. Dla nich jesteśmy białymi bogami; im więcej po nas oczekiwali, tym okrutniej się mszczą, skoro ich zawodzimy. To „my” w naturalnym odbiorze obowiązuje każdego widza, konstrukcja filmu podpowiada jednak, że bezpośrednio odnosi się do dzisiejszych Węgrów. Kiedy czytam o rozprzestrzenianiu się w kraju bratanków bezdusznej, prawicowej mentalności, o powodzeniu w wyborach faszyzującej partii Jobbik, o cieszących się poparciem „obywatelskich patrolach” organizujących pogromy Romów (a Romowie to prawie 10 procent populacji) – doskonale rozumiem wściekłość, która podyktowała ten utwór Kornélowi Mundruczó. *Biały Bóg* to jego krzyk protestu.

Całą obrazowo-dźwiękową kunsztowność filmu (sprawiającą, że dedykowanie go Miklóswi Jancsó nie jest tylko gestem kurtuazji) podporządkowano więc gwałtownie wyrażonej funkcji perswazyjnej. Kiedy we wspomnianej pierwszej scenie gromada psów pędzi jezdnią za jadącą na rowerze Lili, to ona może się przez chwilę wydawać przywódczynią buntu. Jednak w finale, będącym dalszym ciągiem tej wstępnej sceny, jej przywództwo zostaje podważone. To prawda, że ona jedna – z całej ukazanej w utworze zdeprawowanej społeczności – zachowała czystość serca. Ale nie ma rady, szlachectwo zobowiązuje – wymaga się od niej czegoś więcej: zbawiennego wpływu na innych. Ciekawa jest w tym kontekście funkcja pasji artystycznej – Lili gra przecież w orkiestrze, na trąbce. Fakt, że orkiestra ćwiczy nieustannie reprezentacyjne dzieło narodowe – *Rapsodie*

węgierskie Ferenc Liszta – ma swoje znaczenie; podpowiada, że rodzima tradycja działa na dwie strony: może zarażać nacjonalistycznym samouwielbieniem (wcielonym w osobę dyrygenta), ale można z niej też wydobyć kojący dźwięk trąbki Lili. Jeśli to się uda – zawsze możemy liczyć na muzykalność psów (skądinąd *chapeau bas* dla siedemnastki treserów, kierowanych – jakżeby inaczej – przez kobietę, Teresę Annę Miller).

Biały Bóg

Fehér Isten

Węgry, Niemcy, Szwecja 2014, 115'

reż. Kornél Mundruczó, scen. Kata Wéber, Kornél Mundruczó, Viktória Petrányi, zdj. Marcell Rév, muz. Asher Goldschmidt, prod. Viktória Petrányi, wyst.: Zsófia Psotta, Sándor Zsótér, Szabolcs Thuróczy, Lili Horváth, Kornél Mundruczó.